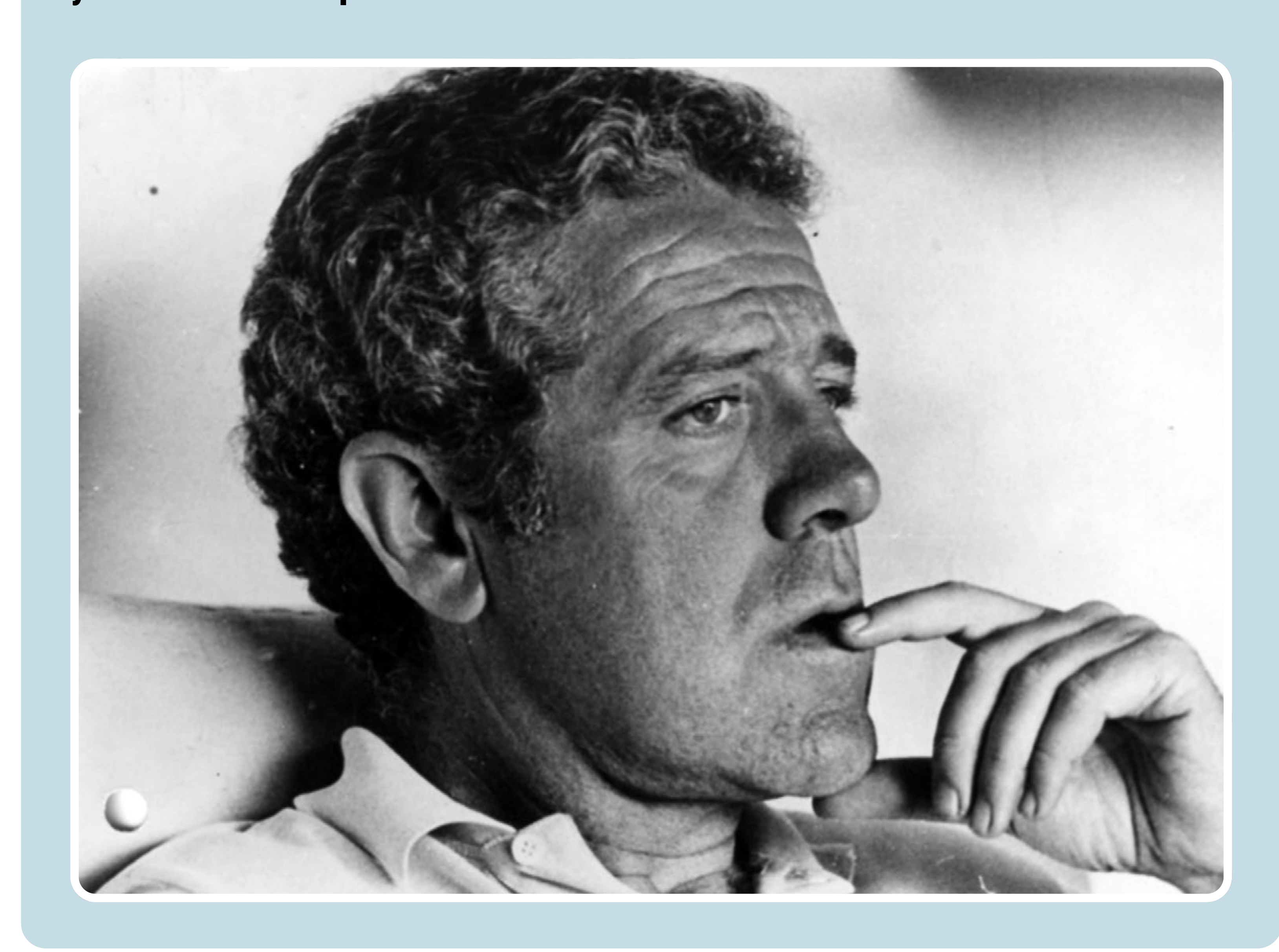
CONVERSACIONES EN TORNO A LA PERVIVENCIA DE BERLANGA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Introducción

COMO PARTE DE LAS CELEBRACIONES del centenario Berlanga, ofrecemos en esta nueva sesión online de "Flores en la sombra" la pieza *Luis García Berlanga. Pasado, presente y futuro del cine español. Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo*. Se trata de una producción de Filmoteca Española y la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) que recoge una mesa redonda y varias entrevistas en torno al cineasta valenciano, en las que participaron Borja Cobeaga, Isabel Coixet, Anna R. Costa, Juan Estelrich, Fernando Trueba, Santos Zunzunegui y Josetxo Cerdán. La pieza forma parte de la publicación *Furia Española. vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*, dirigida por los catedráticos José Luis Castro de Paz y Santos Zunzunegui, un doble volumen más un DVD editado por el Institut Valencià de Cultura y la Filmoteca Española.



El celuloide y el mármol

SIN DUDA A LO LARGO DE LOS AÑOS SESENTA del pasado siglo Luis García Berlanga (en asociación con Rafael Azcona) va a rodar varias de las obras magnas de la historia del cine español. Desde la inaugural *Plácido* hasta *¡Vivan los novios!* (1969). De hecho, los cuatro primeros productos que surgen de la colaboración entre García Berlanga y Azcona (*Se vende un tranvía* —episodio piloto del fallido proyecto televisivo *Los pícaros*, 1959—, *Plácido*, 1961, *La muerte y el leñador* —episodio del filme *Las cuatro verdades*, 1962— y *El verdugo*, 1963) ofrecen una multifacética respuesta práctica (en unos casos por anticipado, en otros a posteriori) a los reproches de cierta crítica de "izquierdas" que veía con desconfianza la emergencia en nuestro cine de lo que Berlanga supo definir con extraordinaria precisión:

> "Lo que se llama 'humor negro', denominación que a mí me molesta, creo que en definitiva es el humor español, el humor genuinamente nuestro. Nosotros hemos inventado esto hace muchos años. En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente ha sido la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado el humor negro. Pero que en España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual." (1980)

Precisamente sobre este humus crecerá el universo proliferante de un film como *Plácido*, habitado por una nómina de personajes que se cruzan y sin apenas entenderse en un mundo en el que la insolidaridad es norma aceptada de comportamiento general. Descripción entomológica de un mundo autosuficiente que recoge todos los avatares sociales en una estructura polifónica —que no coral— de amplios vuelos, el diseño de Berlanga (y Azcona) en *Plácido* se sustenta sobre el doble pivote del plano secuencia como método privilegiado para la descripción de ese hormiguero humano y las impagables pinturas (de un solo y decisivo trazo) de las castas del franquismo. Baste hacer referencia a esa secuencia central del film (su duración sobrepasa ampliamente un tercio del mismo) que tiene como motivo la boda *in articulo mortis* de Pascual y Concheta, dos de los "pobres" que han tenido la suerte de compartir cena de Navidad con dos de las familias pudientes de la ciudad innominada (esa España provinciana que se agota en la maledicencia y se sustenta sobre "el qué dirán") en la que sucede la acción.

El plano secuencia (combinado con un uso magnífico de la profundidad de campo que permite al cineasta manejar a veces hasta tres acciones simultáneas)

Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo podrá verse online **del 23 al 30 de julio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***CONVERSACIONES EN TORNO A...***




Plácido

CONVERSACIONES EN TORNO A LA PERVIVENCIA DE BERLANGA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo podrá verse online **del 23 al 30 de julio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***CONVERSACIONES EN TORNO A...***

El celuloide y el mármol (cont.)


Imagen 01

unos personajes que sin dejar de representativos, son también, irreductiblemente particulares. Por eso *Plácido* contiene un boceto impagable de la sociedad franquista: el militar (con evidente tendencia a los métodos expeditivos ante la contumacia de los pobres); el funcionario (ese engolado registrador de la propiedad que combina su fe de carbonero en el Aranzadi como vademécum vital con la debida atención a los nuevos inventos médicos ejemplificados en ese respirador de último modelo); el pequeño empresario ("Quintanilla, el de las serrerías") que intenta ocupar un lugar entre las "fuerzas vivas" de una ciudad muerta; la entretenida (que tiene, por supuesto, su correspondiente carné de artista); los profesionales autónomos (el dentista que convive con dos hermanas de aspecto perruno y un can al que le ha implantado una prótesis); la empingorotada señora que reina sobre las beatas locales; la novia pacata que aspira a casarse con el heredero de las serrerías pero no le hace ascos a coquetear con el galán cinematográfico; etc.

Para disipar cualquier duda acerca del sentido del discurso de Berlanga, bastaría con señalar un breve momento de este mismo film que no ha solido concitar la atención que merece por parte de la crítica más sesuda, con la excepción notable de Juan Miguel Company. Instante privilegiado en el que se vierte un juicio implacable sobre esa sociedad española que intenta sacudirse la caspa de sus hombros mientras comienza a intuir los beneficios del "desarrollismo" económico. Como quién no quiere la cosa, Berlanga apuntillará el grupo social que ha venido describiendo. Terminado el siniestro sainete de la boda *in articulo mortis* de esos desarrapados que "vivían en concubinato", a Plácido le quedará un porte adicional


Imagen 02

funciona en Berlanga como forma privilegiada de crear un territorio en el que hacer evolucionar una fauna variopinta, encarnada en los "cuerpos gloriosos" de esa magnífica pléyade de actores que durante muchos tiempo formaron las fuerzas de choque del cine español. Nunca se insistirá lo bastante en la capacidad de los que el propio Berlanga denomina "cómicos de tripa" para materializar los "modelos de indignidad plástica" que Pedro Salinas creía identificar en los personajes del esperpento valleinclanesco. Se trata de cuerpos (véase en *Plácido* los casos de Cassen, "Lepe", José Luis López Vázquez, Luis Ciges, Félix Fernández, Xan Das Bolas, José Orjas, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Antonio Ferrandis, sin ir más lejos y sin agotar la nómina) que pueden sostener determinados comportamientos, incluso en ausencia de personajes coherentes, con su sola presencia en escena. Cuerpos con poso, que soportan con estoicismo el envejecimiento y sobre los que han ido depositando sus arañazos los gélidos vientos de nuestra historia reciente. Cuando a esos "cuerpos" se les añade ese "trazo" maestro que, en un único y preciso gesto, es capaz de sintetizar todo un estatus social, se produce la emergencia de

> ***Plácido*, habitado por una nómina de personajes que se cruzan y sin apenas entenderse en un mundo en el que la insolidaridad es norma aceptada de comportamiento general**

que llevar a cabo: transportar el cadáver del reticente anciano fuera de la órbita de la "gente bien". Cuando el muerto es descendido a la calle el cineasta nos ofrece dos planos impagables. Planos que no pueden deberse al azar y que ubican sin aspavientos la escena en la triste historia de la dictadura franquista. En el primero, sobre la pared de un imponente edificio próximo destaca en la noche navideña la blancura de una placa de mármol *[ver imagen 01]*. Cuando Berlanga nos ofrezca un reencuadre de ese espacio, el espectador atento podrá leer sobre esa "lápida" (eso es lo que es exactamente) nada menos que el "Parte" emitido desde el Cuartel General del Generalísimo, que allí sigue después de más de veinte años de nuestra guerra incivil *[ver imagen 02]*. No se puede ser más claro (sorprendentemente, nunca nadie tuvo la curiosidad de preguntar por esa elección de espacio y encuadre al cineasta valenciano): aquellos barros trajeron estos lodos.

Santos Zunzunegui

Historiador y catedrático de la Universidad del País Vasco

CONVERSACIONES EN TORNO A LA PERVIVENCIA DE BERLANGA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo podrá verse online **del 23 al 30 de julio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***CONVERSACIONES EN TORNO A...***

B. y B.

EL MARTES 29 Y EL MIÉRCOLES 30 DE OCTUBRE DE 2002 fueron días memorables en mi amistad con Luis García Berlanga. Ese año se festejaba el 50 aniversario de *Bienvenido Míster Marshall*. El martes celebramos una charla en la Universidad de Zaragoza y una cena delirante en el restaurante Casa Emilio. A la mañana siguiente viajamos a Tudela y, en el Festival de Cine Ópera Prima, mantuvimos una tertulia en el Cine Moncayo, acompañados de José Luis García Sánchez, Javier Rioyo, Agustín Tena y Javier Angulo. Durante la conversación, cómo no, hablamos de Juan Antonio Bardem, un amigo y figura clave de la vida de Luis en los primeros años de su carrera y, concretamente, en *Bienvenido Míster Marshall*. Al concluir el acto, salimos al vestíbulo. La gente rodeaba a Luis, le hablaba y le pedía posar para las fotos. Al activar mi teléfono móvil, descubrí un montón de llamadas perdidas de Ángel Sánchez-Harguindey, periodista cultural de "El País". Entendí que algo importante había sucedido. Llamé a Ángel y él me lo aclaró: "Acaba de morir Juan Antonio Bardem. Sé que estás con Berlanga. Querríamos su testimonio".

La primera persona a la que se lo conté fue Pepe García Sánchez. "Cuéntaselo tú", me dijo. Esa era la noticia que me tocaba darle a Luis en medio del barullo del cine: la muerte de Bardem. Me acerqué a él, me lo llevé a un aparte y, con la mayor calma de la que fui capaz, se lo solté: "Luis, ha muerto Juan Antonio". Me miró en silencio, como noqueado. Al cabo de unos segundos, me dijo: "Sácame de aquí y llévame a ver el partido del Valencia". A él le horrorizaba la muerte y esa reacción fue su modo de negarla, de huir de ella. Ese instante, por cierto, fue intentado grabar por Roberto Oltra que, con García Sánchez, rodaba un documental sobre Berlanga, *Por la gracia de Luis*. Pero no sé qué diablos pasó. Esa grabación se truncó o se borró. El caso es que desapareció.

Al salir del cine, un coche nos llevó al hotel Morase. Antes de salir del vehículo, Luis atendió a "El País". Luego, en el hotel, vimos la victoria 1 a 0 del Valencia ante el Liverpool en la Copa de Europa. Luis era un forofo desatado de su equipo. Pero se le notaba muy tocado. La muerte de Bardem le pilló desprevenido. Hacía tres días, al hablar con él, le encontró muy animado y recuperado.

En el mismo lugar, Tudela, seis años antes, en 1996, yo había compartido un par de días con Juan Antonio Bardem. Le dedicamos un homenaje en la Muestra de Cine y proyectamos *Calle Mayor*, esa obra maestra. Viajamos juntos entre Madrid y Tudela y hablamos sin parar. Yo tenía una idea confusa sobre sus relaciones con Berlanga y le pregunté por ello. Él no pudo ser más contundente: "Pese a todos los que han procurado enfrentarnos, Luis y yo nos queremos, nos hemos querido siempre". Esa era justo la misma sensación que Luis me transmitió el día que murió Bardem: aunque algunos se habían empeñado en lo contrario, el afecto que les unía era de primera clase. Además, sus hijos, compañeros en el Colegio Estilo de Josefina Aldecoa, mantenían una gran amistad desde niños.

Berlanga y Bardem se conocieron en 1947, en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Su relación duró más de 55 años, hasta la muerte de Bardem. Como es natural, como suele suceder en las relaciones tan prolongadas y especiales, la de Berlanga y Bardem recorrió todas las fases imaginables y estuvo atravesada por altibajos, malentendidos, distanciamientos, broncas, riñas, rencillas, reproches, celos, recelos, zancadillas, reconciliaciones, míticas exaltaciones de la amistad y momentos gloriosos. Los primeros años, hasta, más o menos 1954, fueron de una intensidad brutal y allí hubo de todo. Pero esa época –ellos tenían entre 25 y 32 años– les unió para siempre, estableció entre ellos una complicidad afectiva más o menos visible que, como pude comprobar en primera fila, nunca se rompió.



Berlanga (tercero por la izquierda) y Bardem (tercero por la derecha) en el de rodaje de *Esa pareja feliz*

La historia tiene mucho encanto y la solidez de su afecto superó toda clase de desafíos. De entrada, las distancias entre la condición social, la ideología, la personalidad, la manera de mirar el mundo y el modo de entender el cine de cada uno eran tremendas, capaces de dinamitar cualquier opción de concordia. Berlanga era un burgués, hijo de ricos, libertario anticomunista y descreído y con una inclinación irreprimible al cachondeo y a reírse de todo. Bardem había crecido entre los apuros y la inseguridad crónica de su familia de cómicos, era un comunista sin fisuras y entendía el cine como un arma ideológica y de compromiso social. En cambio, para Berlanga el cine era, antes de nada, una industria que había que volver rentable con las películas más populares posibles.

Bardem recordaba que la primera vez que le echó el ojo a Berlanga en los pasillos del IIEC le pareció "un señorito pijo con sombrero". Pero, nada más saludarse, se pusieron a hablar de Eisenstein y Pudovkin y se diluyó cualquier frontera entre ellos. Surgió el flechazo. Su pasión por el cine, sus ganas de salir adelante en ese mundo y su intuición de que iban a ser unos buenos compañeros de viaje les hermanó por encima de cualquier otra cosa. Ambos comenzaron a escribir en la misma revista de cine y, sin haberse puesto de acuerdo, los dos firmaban los artículos del mismo modo: "B.".

Los piques aparecieron pronto. En la filmación del corto *Paseo por una guerra antigua* (1948) llegaron a las manos cuando discrepaban sobre cómo rodar el plano de una nube. En *Esa pareja feliz* habían pactado que iban a codirigir la película con todas las consecuencias y que ninguno de los dos caería en la tentación de pretender destacar por encima del otro. Pero en el rodaje sucedió un episodio que Berlanga recordaba así: «Mientras Bardem hablaba con Fernán Gómez en un rincón, yo estaba con otros actores explicándoles la secuencia que íbamos a rodar. Se trataba de aquella parte en que se suponía que se estaba rodando una película de esas de CIFESA, en la que Lola Gaos debía tirarse por la ventana y unos obreros la recogían en su caída con una manta. Los obreros debían mirar al actor que hacía de director. Yo les explicaba: "Ustedes miren aquí, al director". Lo debí de repetir varias veces para que quedase claro. A Bardem, que estaba oyendo lo de "Miren aquí, al director", supongo que se le iban revolviendo las tripas. Y al escucharlo otra vez, vino hasta nosotros hecho una fiera y gritando: "¡El director soy yo!, ¡el director soy yo!". Todo se aclaró muy pronto pero a todos nos dio bastante vergüenza. Y es que el tío ni siquiera dijo que

CONVERSACIONES EN TORNO A LA PERVIVENCIA DE BERLANGA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

B. y B. (cont.)

los dos éramos los directores». Bardem confirmaba la versión de Luis, admitía su metedura de pata y, a continuación, se moría de risa. Bardem también se reía a gusto al recordar su candidez al empeñarse en atraer a Luis a la causa comunista. En la pizarra que tenía en su casa para dar clases particulares de matemáticas, él y el camarada Cirilo Benítez se esforzaban por inculcar a Luis los fundamentos teóricos del marxismo. Pero aquello que le contaban, a Luis le entraba por un oído y le salía por el otro. Bardem arrojó la toalla e ideó para él y para Fernán Gómez el Partido Anarquista Burgués Independiente. Cuando un tercero quiso entrar en ese partido, lo deshicieron de inmediato.

El conflicto más serio que sufrió su relación no fue provocado por ninguno de ellos. *Esa pareja feliz* no se estrenó pero no perdieron la ilusión. Aceptaron el encargo de escribir y dirigir *Bienvenido Míster Marshall*. Como pago de parte de su trabajo recibieron acciones de Uninci, la productora de la película, progresivamente ligada al Partido Comunista de España (PCE), pese a que, entre sus socios fundadores, se encontraban varios franquistas. Concluyeron el guion –en cuyos diálogos colaboró Miguel Mihura– pero el rodaje se retrasaba una y otra vez, ante la desesperación, sobre todo, de Bardem, que necesitaba dinero con urgencia. En un momento dado, Juan Antonio no aguantó más y vendió sus acciones a la productora. Los de Uninci lo percibieron como una traición y apartaron a Bardem de la dirección. Berlanga se mostró decidido a solidarizarse y abandonar el proyecto –algo que Bardem le habría agradecido mucho– pero Ricardo Muñoz Suay, director general de producción y ayudante de dirección, le disuadió: si él no la dirigía, la película caería en manos de otro menos indicado y eso no le convenía ni a la película ni al "partido", del que Muñoz Suay también era militante. Berlanga cedió y dirigió en solitario *Bienvenido Míster Marshall*. Bardem, aunque con el tiempo trató de entenderlo, lo percibió como una deslealtad de su amigo fraterno. Es casi conmovedor reparar en que, al no ser invitado al Festival de Cannes que premiaría el guion de la película, Bardem viajó a Cannes por su cuenta, comprando, con dinero prestado, un billete en un vagón de tercera. La mejor señal de la potencia y la verdad de su relación es que, muy poco después de ese episodio, Luis y Juan Antonio escribieron juntos el guion de *Novio a la vista*, rodada en 1953. Luego sus carreras tomaron rumbos diferentes. Pero casi no podía ser de otra manera: sus formas de entender el cine se encontraban demasiado alejadas. El milagro fue que la mezcla funcionara tan bien mientras la pareja profesional duró.



Berlanga (izquierda) y Bardem (centro) en el rodaje de *Esa pareja feliz*

Durante el resto de los años 50 y los primeros 60, a Berlanga y Bardem, a su pesar, les hicieron competir, todo el rato. Entre los cinéfilos, estudiosos y profesionales, las comparaciones entre ellos se volvieron algo cotidiano y se formaron dos bandos adictos a uno y otro. Cada uno insinuaba un camino distinto, en su cine, pero también en sus actitudes: mientras, en las Conversaciones de Salamanca de 1955, Bardem se implicó a fondo y redactó las conclusiones de las jornadas, Berlanga se aburrió profundamente y se ausentaba de las charlas para, por ejemplo, seguir por la radio los partidos del Valencia. En esos años Bardem regresó a la productora Uninci, en la que aún permanecía Berlanga, para ocupar una función mucho más protagonista que la de su amigo. Lo más normal es que su amistad hubiera saltado por los aires. No hay más que advertir la cantidad de vínculos afectivos y profesionales destrozados con muchos menos motivos y reparar en que, en toda la historia del cine español, nunca se ha consolidado una pareja de codirectores, al menos de primer nivel. En el caso de Luis y Juan Antonio quedó claro hasta qué punto su relación era robusta, imbatible. Cuando más traté a Bardem, a mediados de los años 90, Berlanga se había consolidado en el imaginario cultural español como una estrella. Él también, pero en menor medida. Sin embargo, Juan Antonio, un ser que era más cálido que su cine, siempre me habló de Luis con infinito cariño. No le oí sobre él ni una mala palabra.

B. y B. siempre se quisieron, a pesar de los pesares. Me apetece insistir en ello. Aún ahora, cada vez que veo referida su relación, las crónicas, a menudo con un pelín de mala uva, tienden a despachar con un par de clichés la riqueza y complejidad de su historia y a regodearse en los desencuentros, por encima de las luces de una amistad que lo resistió todo y demostró estar a prueba de bombas. Puedo dar fe de ello.

Luis Alegre

Periodista y profesor universitario.

Editor de *¡Viva Berlanga!* (2009) y autor, con el ilustrador El Marqués, de *¡Hasta siempre, Mister Berlanga!* (2020)

Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo podrá verse online **del 23 al 30 de julio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***CONVERSACIONES EN TORNO A...***



Bardem (zquierda) y Berlanga (centro) en el rodaje de *Esa pareja feliz*

CONVERSACIONES EN TORNO A LA PERVIVENCIA DE BERLANGA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Un hombre de su tiempo

UNO DE LOS RIESGOS QUE ASUMIMOS como espectadores a la hora de disfrutar las obras de nuestro pasado es el de tratar de leerlas e interpretarlas desde nuestra mirada presente. Buena parte de las películas que conforman nuestra memoria fílmica no superarían los filtros que impone la sociedad moderna. Paradigmático en este sentido es el reciente caso de *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939), señalada como una película profundamente racista ochenta años después de su estreno. En este escenario, que nos llevaría a debatir sobre los usos y placeres del público y la libertad de expresión de las creadoras y los creadores audiovisuales, se halla la gran dificultad ante la que se puede enfrentar cualquier espectadora que acuda por primera vez a la filmografía de Luis García Berlanga. De haber vivido suficiente tiempo, tal y como apuntaba Andrea G. Bermejo en la **programación del cine Doré de julio** de 2021, la obra berlanguiana probablemente se hubiera topado con el movimiento #MeToo. Muestra del interés que suscita la mirada de este director hacia la mujer es también el hecho de que dos mujeres nos decantemos por tratar este tema ante la invitación de Filmoteca Española.


La boutique

Ciertamente, encontrar signos de feminismo en el cine berlanguiano es una empresa de enorme complejidad que puede producir frustraciones en la espectadora contemporánea. Solo existe una mujer protagonista en su filmografía, honor que ostenta la malograda Carmen (Sonia Bruno) en *La boutique* (1967). De coproducción hispanoargentina, la película modificó varias veces su título original: de *La víctima*, que ilustraba al personaje de Ricardo, el marido (Rodolfo Bebán), a *Las pirañas*, que definía el carácter de Carmen y su madre (Ana María Campoy), y finalmente a *La boutique*, que simboliza los caprichos de la protagonista. Esta última inicia la que comúnmente se ha denominado la "trilogía misógina" de Berlanga, completada por *Vivan los novios* (1970) y *Tamaño natural* (1973), y que ya en su época suscitaron críticas por los atributos explorados por el cineasta valenciano de la mujer celosa y manipuladora en los dos primeros casos, y de objeto sexualizado en el tercero.

La hemeroteca nos confirma el malestar producido por estas películas en la época. Por ejemplo, nos resumía en 1973 el crítico Diego Galán con motivo del fin de la producción de *Tamaño natural*, el acercamiento de Berlanga hacia la construcción de personajes femeninos en su filmografía hasta ese momento de la siguiente manera: "Las películas de Berlanga son, primordialmente, películas 'de hombres'. La mujer, salvo cuando adquiere el tono medio de la colectividad, permanece en un segundo plano; y si tiene carácter de protagonista no es precisamente para hacer resaltar sus encantos, sino para descubrirnos su capacidad como ser castrador. En la mayor parte de las ocasiones, Berlanga ha ignorado a la mujer". Asimismo, la publicación *Vindicación feminista* arremetió antes de su estreno contra el film, destacando que la película "incide en la teoría de la mujer como objeto sexual" a través de "un objeto erótico de satisfacción sexual que no llore, ni chille, ni intente expresar sus emociones y sea dócil y sumisa: una muñeca tamaño natural que sustituye perfectamente a la mujer de carne y hueso".

Lo cierto es que estas críticas, por otra parte lógicas y cargadas de sentido, se desarrollaron en contextos que empañaban el buen entendimiento del film. El estreno de *Tamaño natural* se produjo en España en 1977 y ambos juicios se elaboraron antes de que la película pudiera ser visionada por la prensa especializada española. En el caso de la crítica sin firma de *Vindicación feminista*, se elaboraría a partir del guion de la película, que fue editado en 1976. Frente a estas miradas, encontramos en los documentos históricos sobre cine español algunas de las pocas voces que nos demuestran que la experiencia espectatorial no tuvo por qué ser tan negativa. Así, la crítica y poeta Isabel Escudero contaba en 1980: "Acudí presta a verla, y cuál no sería mi sorpresa como crítico, pero sobre todo como mujer, cuando me encontré, por

Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo podrá verse online **del 23 al 30 de julio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***CONVERSACIONES EN TORNO A...***

> **Encontrar signos de feminismo en el cine berlanguiano es una empresa de enorme complejidad que puede producir frustraciones en la espectadora contemporánea**


Tamaño natural

CONVERSACIONES EN TORNO A LA PERVIVENCIA DE BERLANGA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Conversaciones en torno a la pervivencia de Berlanga en el cine contemporáneo podrá verse online **del 23 al 30 de julio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***CONVERSACIONES EN TORNO A...***

Un hombre de su tiempo (cont.)


Esa pareja feliz

primera vez en el Cine, tan certeramente explicados, tan humildemente expuestos en la pantalla los terrores masculinos, contados así tan desamparada y desesperadamente". Años después, el propio Berlanga admitiría saber que la cinta se entendió en clave erótica, pese a que no fuera esa su intención, tal como explicaría a David Barba en *100 españoles y el sexo* en 2009: "[*Tamaño natural*] fue entendida como una película muy sexual, pero no lo es [...] Queríamos explicar la soledad, no el erotismo".

Si algo nos enseña la historiografía como disciplina académica es, precisamente, la necesidad de mirar las obras fílmicas inscritas en un tiempo concreto. Con frecuencia se rescatan las declaraciones de Berlanga sobre su 'animadversión a la mujer' por considerarla un ser superior que escapa de su entendimiento. Pero conviene señalar que esta construcción parece emanar de declaraciones realizadas por el director en señaladas publicaciones como las de Antonio Gómez Rufo (1990) o Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo (1991), en un momento en el que un Berlanga sexagenario está definiendo su imagen en democracia. Por ello, frente al debate de la supuesta misoginia berlanguiana, merece hoy preguntarnos ¿realmente ignoraba Berlanga a las mujeres en sus películas? La evidente respuesta es que, pese a la escasez de papeles protagónicos, el director valenciano hizo de buena parte de sus personajes femeninos piezas claves para el funcionamiento de la mayoría de sus obras, convirtiéndolas en el motor que obliga a los protagonistas masculinos a actuar.

Tal vez por su condición de hombre casado durante buena parte de su vida (desde 1954 hasta su fallecimiento), Berlanga encuentra el epítome de las conexiones entre hombres y mujeres en las relaciones de pareja. Estas se encuentran muy presentes en su filmografía a través de noviazgos, como en *Esa pareja feliz* (1953) o *Novio a la vista* (1954), y de matrimonios tradicionales, como en *El verdugo* (1963), *La boutique* y *Vivan los novios*, o decadentes y modernos en *Tamaño natural*, *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981), *Nacional III* (1982), *La vaquilla* (1985) y *París-Tombuctú* (1999). En los equilibrios y tensiones que se producen en estos contextos de pareja, no resulta hoy tan interesante valorar la supuesta animadversión o admiración de Berlanga hacia las mujeres, sino cómo las representaciones de estas nos hablan de la sociedad española en un tiempo determinado. En la filmografía anterior a la democracia, Berlanga retrataba dentro de sus relaciones de pareja a las mujeres como amas de casa (*Esa pareja feliz* y *El verdugo*), que poco a poco fueron incorporándose a un mercado de trabajo (Isabelle en *Tamaño natural*) y que contaban con aspiraciones laborales propias (Carmen de *La boutique*), aunque no dejan de mostrarse como mujeres ambiciosas que fagocitan (y en algunos casos aniquilan) los deseos personales de los hombres que las acompañan.

Ya en un tiempo democrático, las mujeres berlanguianas se separan y divorcian, encontrándose los mejores ejemplos de ello en los personajes de la "trilogía nacional" con Mercè (Monica Randall), Chus (Amparo Soler Leal), La Condesa (Mary Santpere) o Viti (Chus Lampreave), o con Guadalupe (Violeta Cela) en *La vaquilla*. Frente a todas ellas se hallan personajes masculinos torpes como Jaume Canivell (José Sazatornil) en *La escopeta nacional*, con notables inseguridades como José (Nino Manfredi) en *El verdugo* o Ricardo en *La Boutique*; o con una fuerte desafección personal en tiempos de senectud, como les sucede a los dos Michel (interpretados por Michel Piccoli) en *Tamaño natural* y *París-Tombuctú*. Estos últimos solo encuentran refugio, precisamente, en la figura de la mujer, inerte en forma de muñeca en el primer caso, de carne y hueso como es Trini (Concha Velasco) en el segundo. En estos contextos, la espectadora contemporánea puede entender que la denunciada cosificación y sexualización de la mujer pasa a ser un divertido juego en el que se evidencia la simpleza y miseria de los hombres berlanguianos, que como el Marqués de Leguineche (Luis Escobar) y su hijo (José Luis López Vázquez) no tienen otro sino, en ocasiones, que el de caer rendidos ante la figura de una mujer.


París-Tombuctú

Si bien no deja de ser aventurado hablar de cierto empoderamiento de la figura femenina berlanguiana (difícil es olvidar, por ejemplo, la bárbara violación a la muñeca sucedida en las escenas finales de *Tamaño natural*), Luis García Berlanga no deja de ser un hombre de su tiempo, que escribe en presente prácticamente toda su filmografía –solo *Novio a la vista* y *La vaquilla* son películas de época. Por ello, pese al carácter secundario de sus personajes femeninos, la obra berlanguiana se presenta hoy como un valioso documento histórico en el que el director valenciano plasmó las huellas de la evolución de la mujer en la sociedad española desde los años cincuenta del siglo pasado, un camino que podemos transitar como espectadoras del siglo XXI.

Ana Mejón

Profesora de la Universidad Carlos III de Madrid e investigadora del Grupo de Investigación Tecmerin